

RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES DEL CONVENTO DE MÍNIMOS DE VERA¹

ANA M^a CUARTERO ARILLA, MATILDE JIMÉNEZ LÓPEZ
Y ANA M^a LÓPEZ DE LAS QUINTAS
Restauradoras

RESEÑA HISTÓRICO-ARTÍSTICA DEL CONVENTO

La historia del Convento de los Padres Mínimos de Vera, más concretamente desde su construcción hasta la desamortización de Mendizábal, coincide con una época que abarca, prácticamente en su totalidad, dos de los siglos más complejos y contradictorios de la historia de España. Está consecuentemente ligada a la historia de las pinturas que decoran los muros de su capilla, y no podemos eludir el hecho de que tanto unas como otra han recorrido una curiosa trayectoria vital.

Cuando los mínimos se instalan en Vera, en los albores del siglo XVII, la congregación está implantándose en otros puntos de la geografía española, y es posible que provenga directamente del Rincón de la Victoria, en Málaga, de ahí el nombre con el que fundan el convento. Sin embargo, los mínimos proceden de Italia y la orden, mendicante, había sido fundada por San Francisco de Paula en 1435, y aprobada por Sixto IV en 1474.

Inspirados asimismo en la doctrina de San Francisco de Asís, fundamentada ésta en la pobreza, humildad y ausencia de placeres terrenos, se denominan a sí mismos «mínimos», es decir «los últimos» y consideran que la penitencia conduce al «Cháritas», emblema que aparece repetidamente en la decoración mural. Caridad por otro lado necesaria en un siglo en el que la crisis política y económica que sufre España marca una época de depresión profunda, agravada por las repetidas epidemias que hacen disminuir muy considerablemente la población, y la inseguridad que sufre esta zona del Mediterráneo, debido al azote de los ataques de naves procedentes del norte de África. Así pues,

los mínimos se implantan en Vera en un momento en que su población tiene necesidad de su «protección», como intermediarios, o mejor, depositarios de la advocación a la Inmaculada Concepción de María.

La imagen de San Francisco de Paula, talla anónima del siglo XVII, de gran valor artístico, precedente del convento y atribuida a un monje mínimo, ha sido y es objeto de veneración popular en la ciudad de Vera y es custodiada por la Real Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, fundada hacia 1680 con la participación, como también en el caso de Vélez Rubio, de los Franciscanos.

Según Gil Albarracín, «*el convento de San Francisco de Paula, de N. S. de la Victoria o de Mínimos de Vera fue fundado por una Real Provisión de Felipe III fechada en Vallida el 23-8-1605, siendo adoptado por el Ayuntamiento de Vera en calidad de patrono*»; «...*las obras de su erección se debieron de realizar por aquellas fechas, siendo su iglesia una sola nave abovedada de 200 varas cuadradas (25x8)...*»².

En la actualidad sólo permanece en pie la capilla. Perdida para siempre la parte correspondiente al convento propiamente dicho, es decir el claustro y las habitaciones de los monjes, se encontraba adosado a la muralla de Vera, que transcurría por la actual calle del Mar.

En 1790 se nombra al arquitecto Jerónimo Martínez de Lara, vecino de Lorca, encargado de la ampliación de la iglesia, actuando como maestro de obras el veratense Francisco Ruiz Garrido. «*Lo que planteó Martínez de Lara era la construcción de una nueva capilla mayor que se adosaba al templo existente derribando su testero frontal y formando una planta de cruz latina cuyos brazos*

¹ Este artículo es un resumen del *Informe Técnico* presentado por las autoras al Ayuntamiento de Vera, al finalizar los trabajos de restauración de las pinturas de esta iglesia, realizada por la empresa *Suico RCF, S. C. A.*

² GIL ALBARRACÍN, A.: *Francisco Ruiz Garrido (Vera, ¿1723?-1796). Arquitecto almeriense del siglo XVIII*, Almería, 1992, p. 197.



Los Mínimos durante los trabajos de rehabilitación

no sobresalían excesivamente del edificio y su crucero se cubría con una cúpula con tejado que exteriormente descansaba sobre un tambor octogonal, dotando al templo de una decoración que homogeneizaba las dos etapas de su construcción...»³.

Pocos años después, a comienzos del siglo XIX, el edificio sufrió la desamortización, desapareciendo de Vera la comunidad regular franciscana, siendo demolido el convento de inmediato. Después de este hecho, ocurrido en 1836, el convento se devolvió a la Curia, y durante un breve espacio de tiempo volvió a abrirse al culto. La iglesia ha llegado a nuestros días en un lamentable estado de abandono, que se ha visto paliado por las obras de rehabilitación tanto del edificio como de la decoración mural interior del mismo.

Volviendo al punto que nos ocupa, el de las pinturas, estamos en condiciones de afirmar que la restauración de las pinturas del Convento de los Mínimos de Vera supone la recuperación de un

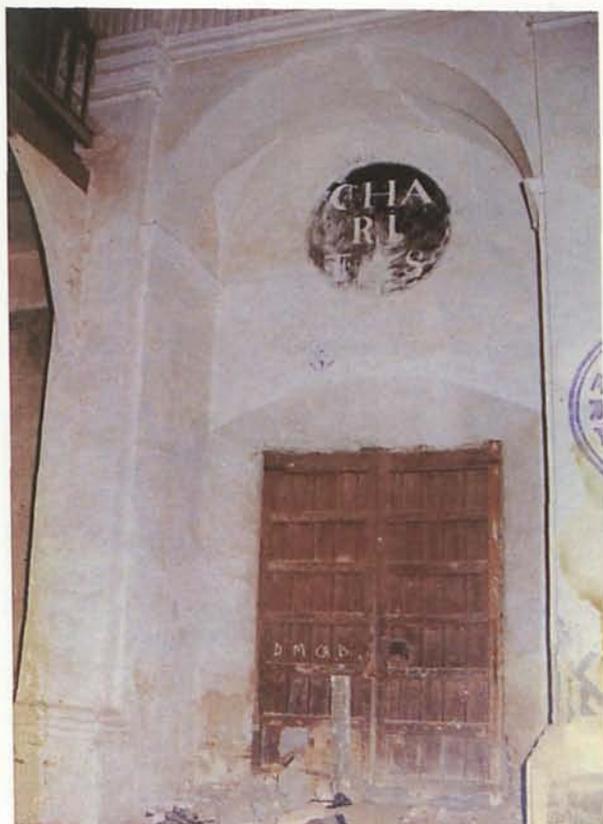
patrimonio que ha permanecido oculto a los ojos de todos durante más de doscientos años. Un patrimonio a través del cual podemos interpretar y comprender nuestra vida y nuestra cultura, nuestro pasado, generando así el sentido de pertenencia, de identidad, necesarios para construir el futuro y ofrecerlo como un tesoro único a las próximas generaciones.

LAS PINTURAS MURALES

Historia material

Poco se sabe a ciencia cierta sobre la autoría de las pinturas murales de la iglesia del convento de los Padres Mínimos de Vera. Si algo hay cierto, es que se trata de muy distintos autores, dado que la realización de las pinturas se lleva a cabo entre 1605 y 1790. Podemos pues hablar de un arte de la congregación, relacionado con otras obras conventuales y con el desconocido autor del San Francisco de la ermita de San Ramón.

³ GIL ALBARRACÍN, A.: *op. cit.*, p. 197.



A la izquierda, las decoraciones se hallan tapadas por el yeso; a la derecha, aspecto de las mismas tras su restauración

Este y otros aspectos han envuelto de un cierto misterio todo lo relacionado con las pinturas, creando muchas dudas e hipótesis a las que vamos a intentar dar una explicación coherente.

Estudio topológico

Sobre planta de una sola nave en origen se disponen cinco capillas laterales, rematadas con testero frontal. Completada posteriormente con la construcción de una capilla mayor frontal que forma planta de cruz latina, cuyos brazos apenas sobresalen, y cúpula que cubre su crucero.

A principios del siglo XVII los maestros alarifes y los artesanos construyen pequeñas y sobrias iglesias siguiendo las técnicas mudéjares que dominan las artes decorativas y cuya importancia e influencia persistirá hasta prácticamente nuestros días. Realizadas con materiales pobres y sencillos, y sin embargo dotadas de una gran maestría, encontramos techumbres y aljarfes, talla y moldeado del ladrillo, alicatados, solerías, cerámicas decorativas, zócalos pintados y esgrafiados en fachadas y muros dentro y fuera de las iglesias. Estos esgrafiados⁴,

⁴ **Esgrafiado:** decoración que consiste en trabajar sobre una superficie enlucida, levantando su primera capa de acuerdo con un dibujo previo, de modo que se consiga la presencia de dos colores o

tan utilizados por los mudéjares andaluces, siguiendo el arte de los almohades y, en especial, de los nazaríes, se encuentran muy presentes en las decoraciones murales del interior del convento de Mínimos de Vera.

El temple en seco o falso fresco, sobre preparación de enlucido de mortero de yeso, es la otra técnica utilizada para la preparación de los muros sobre los que se desarrollan los temas pictóricos.

Veamos cada caso, con ayuda de la analítica realizada :

* Arcos 1 y 7: preparación del muro en esgrafiado. La decoración es extremadamente sencilla; con capa de fondo lisa en color gris oscuro, compuesto de blanco de yeso y negro carbón, se presenta como base para la decoración en rombo, en color crudo de óxido de hierro.

* Arco 2: el esgrafiado presenta sobre sus dos capas, iguales a las de arco 1, una decoración más abigarrada y en cierto modo *informal*, también a base de óxidos de hierro.

* Arco 3: decoración propiamente pictórica sobre esgrafiado, más complicada en técnica y eje-

tonos, el de fondo, que no se levanta, y el de la primera capa, en los lugares en que no se ha esgrafiado.



Intradós del arco perteneciente a la Capilla de la Inmaculada tras su restauración

cución, presentando un colorido mucho más vivo y variado,

* Arco 4: estrato blanco, a base de sulfato cálcico con aglutinante proteico.

* Arco 5: preparación a base de mortero de yeso.

* Arco 6: con capa pictórica sobre enlucido de mortero de yeso.

* Arco de los ángeles: preparación a base de mortero de yeso, con intónaco compuesto por carbonato cálcico y óxidos de hierro.

* Arco blanco: preparación del muro en esgrafiado monocromo, con decoración muy sencilla; capa de fondo lisa en color blanco oscuro, en círculos sobre cuarterones del mismo color. Las restantes características se desarrollan en los criterios particulares de intervención.

La numeración aparentemente aleatoria con que se denominan los diferentes arcos corresponde al orden de ejecución de la actuación restauratoria y no altera ningún sentido cronológico. Además, en la descripción formal de cada uno de ellos se concreta acerca de las etapas y estilos distintos.

Estudio iconográfico⁵

Para comprender el completo significado de las pinturas es necesario ubicarlas estilísticamente y conocer aspectos relacionados con su época.

El hecho de que las decoraciones sean tan distintas entre sí, el no obedecer aparentemente a un orden y la ausencia de una unidad estilística en todo el conjunto manifiesta el sentido ecléctico de toda la obra, y es debido al largo periodo de ejecución de la misma. La falta de otros muchos elementos decorativos, sobre todo los retablos que acompañaban y completaban estas decoraciones, y el que la pintura haya llegado a nosotros no en su totali-

⁵ Agradecemos la inestimable colaboración en este apartado de Francisco Javier Serrano Espinosa, licenciado en Historia del Arte.



Lateral de arco 1, antes y después de la restauración

dad, sino fragmentada debido a la pérdida de una gran parte de la misma, ha dificultado en gran medida la interpretación de este conjunto.

El siglo XVII nos refiere a unos lustros definidos por hombres con conciencia de crisis que veían el mundo —y así lo representaban— como un confuso laberinto en el que acechan por todas partes múltiples peligros y un gran desconcierto. Ambientes pesimistas agravados por cuatro grandes pestes que ocasionaron la pérdida de hasta la cuarta parte de la población. La etapa de mayor crisis se centra entre 1640 y 1660.

Hasta final del siglo XVI Andalucía había vivido etapas de gran apogeo. Predomina técnicamente el estilo mudéjar, que en el Reino de Granada coincide de lleno con el Renacimiento, en contraposición con Sevilla y Córdoba donde confluye con el estilo gótico. La alfarería doméstica, la fabricación de alfombras, vidrio, cueros, tejidos y bordados viven un gran auge hasta 1600, fecha en que se prohibirá a los moriscos vestir a su estilo y supondrá el fin de la fuerte industria textil y artesana andaluza. La decadencia que marca este cambio de siglo comienza a reflejarse en el desencanto y abandono de las grandes obras públicas y religiosas.

Desde principios del XVII, la arquitectura en Andalucía inicia un capítulo de claro sentido manierista, con obras del llamado estilo desornamentado o posherrero, equilibrado y estático. Se construyen iglesias de plantas y alzados sencillos, de sobria decoración, que valoran los volúmenes antes que la dinámica del espacio. En el caso que nos ocupa podemos hablar además de un cierto estilo ingenuo conventual.

Sin embargo, a partir de 1660 se dan periodos de cierta reanimación económica, y en especial y fundamentalmente por iniciativa de las órdenes religiosas y los cabildos catedralicios, instituciones que menos sufrieron la devaluación monetaria, se realizan grandes obras, tanto en arquitectura de exteriores como en decoración de interiores: retablos, grandes ornamentaciones en portadas, torres y volúmenes de cúpulas. Estamos de lleno en la etapa barroca. Con el nombre de Barroco suele denominarse el arte del siglo XVII, sobre todo el de su segunda mitad, arte de la contradicción y también, para algunos, estilo de la Contrarreforma.

La concepción pesimista del hombre, de la que se deriva la importancia que en las representaciones artísticas barrocas tiene el tema de la ascética, frente al brillo y esplendor de la fiesta litúrgica, esta concepción decimos, impregna las imágenes escultóricas de los retablos, que se sacaban en pasos procesionales durante las festividades religiosas y estaban en estrecho contacto con los fieles; impregna también las pinturas, que al integrarse en las iglesias de los pueblos imponían un modelo de vida que era el sacrificio y las penalidades, que era además el estilo de vida que se llevaba. Representaciones que despertaban la emoción, el temor y la piedad del pueblo, algo más que meras ilustraciones, ya que se hicieron y pensaron para hacer vivir al fiel el episodio representado y motivar en él una auténtica experiencia de emoción y piedad,



Detalle de la capilla funeraria

conforme a la normativa de actuación de la iglesia postridentina.

El siglo XVIII se inicia con los tres lustros de la guerra de Sucesión, concluidos con la victoria de la opción borbónica y el afianzamiento en el trono de Felipe V, seguido de Fernando VI y Carlos III, quien comienza su reinado hacia 1762. El afrancesamiento cortesano de los borbones traerá consigo el aumento de la creciente distancia entre las clases poderosas y la población. Conforman un fuerte aparato burocrático al servicio de su centralismo, imponiendo un modelo de gestión económica y de transformación de las estructuras de la sociedad española. El reinado de Felipe V, tras la guerra, es un periodo de estabilidad relativa, que permite un notable desarrollo demográfico, iniciándose el proceso de trasvase del campo a las ciudades y la disminución, muy paulatina, del clero y la nobleza. Efectivamente, aunque iglesia y aristocracia se encuentren en un momento de declive, conservan su fuerza político-económica, y resistirán antes de transformar su espíritu, su mentalidad, como lo demuestra el distanciamiento de las obras del obispado almeriense. Paralelamente, la burguesía de comerciantes e incipientes indus-

triales adquiere cierto influjo, favorecido por medidas políticas, como la supresión de aduanas interiores y la actividad de las Sociedades económicas a partir del periodo ilustrado, y sobre todo durante el reinado de Carlos III.

Se trata de un momento de modernización estética, en estrecha colaboración con los elitistas círculos ilustrados. La aplicación de las normas neoclásicas, la búsqueda de un entorno, de un ambiente más agradable permitirá la existencia de una pintura amable y decorativa que enlaza directamente con el rococó, estilo que aparece, aunque de forma débil como una de sus últimas manifestaciones, cuando ya había dejado de existir en el resto de los países europeos, evolucionando rápidamente hacia el neoclasicismo.

Las obras realizadas a partir de 1680, y en especial de 1710 a 1750, serán anatematizadas por los doctrinarios neoclásicos mediante el análisis de las plantas de las obras que se hubieran de ejecutar, bloqueando, siempre que fuera posible, los diseños barrocos tardíos que aún se pretendían ejecutar y sustituyéndolos por otros más próximos al neoclasicismo que se intentaba imponer. La revalorización del estilo barroco no se iniciará hasta finales del siglo XIX. En este momento de enfrentamiento y cambio entre la tradición y la innovación, los monumentos concebidos en épocas anteriores, con sus correspondientes contenidos iconográficos, se verán ahora rematados en épocas diferentes, y por tanto con modas y estilos diferentes, así como conforme a tácticas de intenciones didácticas distintas.

La ampliación del convento corresponde a época neoclásica, manteniendo sin embargo elementos barrocos. Creemos que cuando Martínez de Lara habla de «*homogeneizar la decoración*», un aspecto de esta homogeneización lo constituye el hecho de tapar las pinturas existentes, y tratar los «nuevos» muros enlucidos de blanco con pinturas ornamentales, como los restos que decoran los ojos de buey de la cúpula o con trampantojos, de claro estilo neoclásico, decorando las capillas y sustituyendo los viejos retablos originales que en algún momento entre esta reforma y la desamortización desaparecen de Vera.

Lo dicho explica de alguna forma el que se tapen las pinturas, hecho que creemos ocurre en este momento casi con toda seguridad, dando respuesta al problema de interpretación y de actualización de esta obra, aparentemente inacabada, aunque obra viva y a su vez dormida en el tiempo.

Veamos, desarrolladas cronológicamente, las etapas de realización de cada una de las decoraciones atendiendo a su estilo:

1605: Construcción del convento.

1615 - 1620: Arcos 1, 2 y 7.

1615 - 1620: Capilla funeraria.

1670: Capilla de la Inmaculada, realizada en dos fases; interior.

1670: Capilla de la Pasión.

1707: Capilla de la Inmaculada, decoración exterior.

1710 - 1720: Capilla de los Ángeles.

1707 - 1730: Arco 4.

1790: Ampliación. Cúpula con pechinas que representan a los cuatro evangelistas. Bajorrelieves.

1790 - 1836: Cenefas lineales, color verde. Retablos perdidos.

Capillas con decoración geométrica: Arcos 1, 2 y 7

Tanto en las jambas como en intradós y trasdós aparece decoración geométrica, basada en rombos sobre cuarterones cuadrados en esgrafiado. Los arcos 1 y 7 presentan dos colores y niveles mientras que el arco 2 cuenta con cuatro tonos y dos niveles.

Realizadas entre 1615 y 1620 aproximadamente. Estos tres arcos, cuya decoración es extremadamente sencilla, se corresponden a los más antiguos y es posible que por unas u otras razones «esperasen», para completar su decoración. La analítica nos demuestra que la preparación del muro presenta exactamente la misma composición que la base de la capilla de la Pasión, lo que nos hace suponer que por lo menos en varias de las capillas esta capa de preparación se realiza en el mismo momento, y este momento es justamente poco después de su construcción.

Capilla funeraria de enterramiento civil: Arco 5

Decoración en jambas, intradós, trasdós, e interior frontal del arco. La decoración enmarca una zona vacía que a su vez, y con toda probabilidad, delimita el espacio correspondiente a un retablo, hoy desaparecido de este lugar.

Se trata de una grisalla, dibujo en negro sobre superficie aparentemente sin preparar, sin intónaco. Puede hacer pensar que la pintura no está completada, sin embargo creemos que no se trata de una



Detalle de la capilla funeraria antes y después de la intervención

«sinopia» o dibujo preparatorio, entre otras cosas por el trazo de la línea y por que el modo habitual de realizar sinopias era «estarcir» desde la plantilla al muro un dibujo con rojo oxido de hierro. El hecho de que sea grisalla apunta a que efectivamente se trate de una capilla funeraria.

Programa iconográfico que incluye el tema del «Vánitas» como símbolo de la fugacidad de la vida mundana y de los cargos. Alegoría de la muerte significando que Ella es quién nos une, y de la caducidad o precariedad de los poderes terrenales. Este aspecto crítico enlaza con la «filosofía» de la orden.

Bajo la cartela central, en la que aparece la inscripción «Charitas», hay una serie de dibujos que representan calaveras ataviadas con referentes a los poderes papales y regios. En el centro, otra de las calaveras representa, y esto nos lo hace pensar el tipo de tocado, un gorro rojo, a un mercader, pudiendo hacer referencia a un donante. La representación de las palomas es una herencia del mundo romano y simboliza la inmortalidad del alma.

A finales del siglo XVII existe una obsesión brutal por la muerte. Es la época de Valdés Leal, que por estas mismas fechas realiza obras con esta misma iconografía; papas, reyes y caballeros en vez

de mercaderes. La decoración mural está también relacionada con pinturas del mismo estilo de la zona de Córdoba, Sevilla y Málaga, concretamente en esta última, la cripta del Convento de la Victoria comparte esta misma iconografía, si bien, en vez de tratarse de pinturas, como en el caso de Vera, se trata de relieves en estuco. Todas estas representaciones serán comunes en los túmulos funerarios en España desde el siglo XV hasta el XIX.

Posiblemente la capilla se complementara con un escudo de la familia de los fundadores o de los donantes del convento, y que en este mismo lugar existiera una fosa de enterramiento para los mismos.

Capilla de la Inmaculada: Arco 6

Se trata de un estilo más avanzado que el de la Capilla funeraria. Se imitan motivos de brocado y de hojarasca carnosa que avanza y marca la evolución del siglo XVII al XVIII, y que se denomina Barroco Triunfal.

Posiblemente fue realizada en dos fases. La decoración de brocados, muy comunes en todo el siglo XVII incluso en ropajes y tejidos, del interior de la capilla correspondería a una fecha anterior, hacia el 1670. La disposición de cuarterones deco-



Detalle del «Seder Sapientiae» antes y tras la restauración

rados con hojas de acanto que conserva un motivo central, extraordinariamente colorido, así como los marmorizados del frontal del arco son más comunes en el XVIII, y de hecho está fechada en 1707.

Casi con toda seguridad en este lugar hubo o bien una imagen o bien un retablo dedicado a la Inmaculada, subrayando la especial devoción de la comunidad franciscana hacia esta advocación de María.

Los motivos representados son alusivos a las «Letanías Lauretianas»:

* «Seder Sapientiae» o «Sillón de la Sabiduría»: aparece desprendido o desnudo de toda pompa mundana, haciendo alusión a la humildad del conocimiento.

* «Seder Iustitiae» o «Sillón de la Justicia»: se representa con todo el apogeo de su poder, además, los magistrados se colocaban debajo de una especie de palio o dosel para impartir justicia. Es curioso advertir que en ambos casos se trata de un tipo de sillón monacal.

* «Fons Vitae», «Fuente de la Vida» o fuente de la Gracia de Dios.

* «Stela Matutina», «mulier amicta del Apocalipsis». El sol y las estrellas en esta época siempre se refieren o acompañan a las representaciones de la Inmaculada.

* «Hortus conclusus» o «Huerto cerrado»: haciendo clara alusión a la virginidad de María.

* «Turrus Eburnea» o «Torre de Marfil»: también símbolo de la Pureza.

* «Turrus Davidica» o «Torre de David»: Símbolo de Fortaleza.

* «Porta Coeli» o «Puerta del Cielo».

* «Rosae Cristie»: alusivo tanto a la Pasión de Cristo, como a la pureza de la Virgen.

* «Sagrario Dei» o «Custodia Dei». La Virgen se convierte en Custodia del Verbo Encarnado. Esta idea es también muy importante para los franciscanos. La capilla está dedicada, sin ninguna duda, a la Inmaculada Concepción de María.

Capilla de la Pasión: Arco 3

Sigue el mismo esquema que la Capilla de la Inmaculada, dividido en cuarterones, sobre los que se dibuja decoración vegetal, inspirada en el acanto clásico, muy estilizada. En este caso la decoración se realiza sobre esgrafiado. Cada uno de los cuarterones presenta en el centro motivos diferentes, pero inspirados en un tema central que en este caso es el de la Pasión de Cristo.

Por la disposición de los elementos de esta capilla puede relacionarse con el Milagro de la Misa de San Gregorio. A este santo, durante la celebración de la Santa Misa se le apareció la imagen del Ecce Homo con los elementos de su Pasión alrededor de sí mismo.

Los elementos hacen alusión a la última cena y a la penitencia que Cristo sufrió en los momentos previos a la Pasión. Así vemos representados:

* Los Óleos de María Magdalena, con los que lava los pies de Cristo



Decoraciones neoclásicas del arco toral

* El flagelo, la corona de espinas, la túnica y la caña con que los romanos le nombran Rey de los Judíos.

* Lanza de Longinos.

* La lanza con la esponja de vinagre, que simboliza asimismo la Caridad.

* Las tenazas.

* Los clavos.

* Un Portaviático, símbolo también de Caridad, por que en él trasladaban los sacramentos a los enfermos y necesitados.

Por su carácter de capilla pasional es muy posible que contuviera una imagen o un retablo dedicado a un Nazareno o a un *Ecce Homo*.

La Penitencia y la Pasión son también dos elementos muy vinculados a la espiritualidad de la Orden Mínima

Capilla de los Ángeles

Estilo más avanzado que las anteriores como lo demuestran la aparición de veneras y tímidos intentos de rocalla. Además de faltar los elementos que completan la decoración como los retablos y

el resto de imágenes, se ha perdido también una gran cantidad de obra original, prácticamente su totalidad.

Un interrogante que nos queda sin respuesta se refiere a la relación entre esta capilla y el del Retablo de la cabeza del moro, obra perteneciente al siglo XVII, actualmente en la iglesia parroquial.

En arco 4, decoración en jambas, intradós, trasdós y frontal del arco. En este caso no aparece muro en esgrafiado. Decoración completamente decorativa, con motivos vegetales y vivos colores.

Pertenece al siglo XVIII avanzado por tratarse de una evolución clara hacia la rocalla y porque también en esta época se utilizan con asiduidad los marmorizados para rellenar espacios, como ocurre en su intradós.

* Bajorrelieves en escayola, policromados, de estilo típicamente rococó.

* Cúpula con pechinas que representan a los cuatro evangelistas, rococó.

En los laterales del frontal e intradós del arco toral, la decoración es típicamente neoclásica.

* Cenefas decorativas.

* Manto: a caballo entre los siglos XIX y XX.



Arco 6. Ejemplo de diversas alteraciones tanto en soporte como en la capa pictórica

Es posible que esta imagen guarde relación con la Real Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno que durante algún periodo de tiempo guardó aquí sus imágenes.

Existe documentación gráfica de un pequeño retablo de aire decimonónico que acompañaba a este manto, de escaso interés artístico.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

En líneas generales, la obra se encontraba en muy mal estado de conservación, con numerosos daños que afectaban a las distintas capas que conforman la obra; éstas alteraciones son causadas principalmente por el acusado estado de abandono que ha sufrido durante muchos años, por filtraciones de agua, la acción climática y la acción del hombre, entre otras.

El hecho de que las pinturas hayan estado cubiertas por numerosas capas, por un lado ha favorecido su conservación a lo largo del tiempo, aun-

que por otro ha supuesto para ellas un importante deterioro, al haber sido picada toda la superficie con objeto de facilitar el agarre de los estratos superpuestos al original.

Las principales patologías que presentaba eran las siguientes:

Soporte mural

El soporte de la obra está constituido por un mortero formado a base de arena y yeso. Los deterioros que afectan al mortero los podemos clasificar en:

- * Disgregación o falta de cohesión entre los materiales que lo constituyen, a causa de degradación por reacciones químicas de los elementos cementantes, debida a los efectos de la humedad y a una defectuosa técnica de ejecución, apareciendo en el mortero grumos de sulfato y carbonato cálcico.

- * Decoherción entre los diferentes estratos constitutivos del soporte, abolsados y desprendimientos, producidos por la variación de volumen que sufren los distintos estratos debidos a las reacciones químicas entre el mortero y el medio ambiente y por las propias características técnicas de la obra.

- * Movimientos estructurales del edificio, que se manifiestan en grietas, fisuras y desplazamientos.

- * Pérdida o desprendimiento del mortero, esta alteración constituye el grado máximo de las alteraciones anteriores.

- * Fluorescencias salinas, monocristales de yeso, y huecos de disolución.

- * Ataque biológico.

- * Oquedades, lagunas y pérdidas del soporte original.

- * Factor humano, el cual ha provocado pérdidas irreparables: picado del soporte en su capa superficial, golpes y arañazos.

Estrato pictórico

La película pictórica ofrece las siguientes alteraciones:

- * Pulverulencia y faltas de cohesión en la materia que constituye la misma, producido por la degradación del aglutinante por reacciones químicas y/o síntesis biológica.

- * Escamaciones, levantamientos o desprendi-

miento de la película pictórica producido por la degradación del aglutinante y sobre todo por la variación en el volumen del estrato pictórico.

- * Grietas y fisuras que se transmiten directamente de los soportes.

- * Golpes, arañazos y picado de toda la superficie.

- * Disgregación de la película pictórica, debido a la pérdida del poder adhesivo del aglutinante, fundamentalmente por causa de la humedad.

- * Desgaste y pérdida de la policromía.

- * Oxidación y alteraciones químicas de los pigmentos.

- * Suciedad, acumulación de elementos orgánicos e inorgánicos que se depositan sobre el original, manchas de diversa naturaleza y restos de las capas superpuestas sobre la policromía.

- * Factor humano, provocado por la existencia de gotas de pintura, morteros, cementos y enlucido. Y por el picado sistemático de la superficie.

Una vez planteadas las alteraciones en las pinturas murales y las causas que las provocan, pasamos a explicar las técnicas específicas usadas

MEMORIA DE ACTUACIÓN. TRATAMIENTO

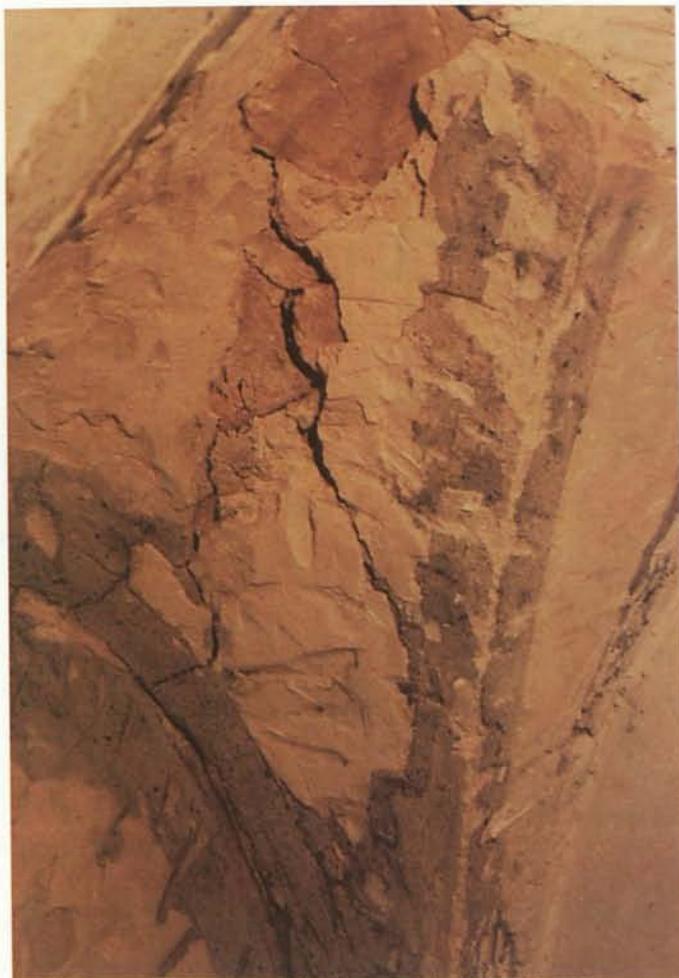
El tratamiento aplicado a las pinturas murales de la capilla del Convento de la Victoria ha venido condicionado por el carácter ecléctico que presenta este conjunto, atendiendo a las distintas necesidades de cada una de sus partes y dando prioridad a los elementos en peor estado de conservación.

Podemos decir que en general cada una de las zonas ha recibido el mismo tratamiento, pero con particularidades propias en cada una de ellas, al estar más acentuadas, en unas u otras, determinados procesos de deterioro.

Soporte

- * Eliminación de capas superpuestas a la policromía original de forma mecánica, mediante el uso de bisturí, escalpelo, espátula, perrillos y brochas suaves.

- * Consolidación consistente en la impregnación de diversas sustancias aglutinantes que devuel-



Alteraciones del muro en arco 3

van la cohesión a los materiales constitutivos del soporte.

Las sustancias utilizadas han sido las emulsiones acrílicas y poli vinílicas, dada su inalterabilidad, resistencia y mínima modificación en los índices de refracción del soporte.

El método empleado ha sido la inyección o el goteo, favoreciendo su penetración con el uso previo de un humectante volátil.

- * Fijación de estratos decohesionados y abolsados, tanto en el soporte como en las capas pictóricas, consistente en la inclusión por inyección, entre los estratos de una sustancia adhesiva, emulsiones acrílicas y/o polivinílicas y carga inerte, modificando la densidad del adhesivo, según los casos, y la aplicación de presión durante su endurecimiento.

- * Relleno de grietas, fisuras y faltas de soporte. Nivelación de la superficie. Previa humectación del muro se ha procedido a completar las faltas usando el mismo material original, es decir mortero de yeso y arena, en las zonas donde era posible.



Eliminación de capas superpuestas

Según el tamaño de la oquedad se han utilizado emulsiones acrílicas o poli vinílicas con o sin carga. El método es el mismo que en el caso anterior, si bien se puede variar la densidad del adhesivo para facilitar el relleno e impedir una acumulación excesiva de humedad y peso que provoque la disgregación del estrato superior

Estrato pictórico

* Consolidación: la fijación de la película pictórica se realizó mediante la impregnación y/o pulverización de una sustancia consolidante que devolviese la cohesión a los elementos constitutivos del estrato pictórico.

El método de aplicación consiste en la adición directa del producto con brocha, pulverización o goteo según la resistencia del estrato.

El producto utilizado ha sido Paraloid B-72 aplicado en varias capas. Esta resina sintética es de gran penetrabilidad y mínima alterabilidad, y se ha variado su concentración, en este caso en disolvente nitrocelulósico, dependiendo de la capacidad de absorción de la capa pictórica.

* Sentado de escamas: se efectuó mediante la inclusión de un adhesivo, emulsión acrílica, entre la película pictórica y el substrato con la aplica-

ción de presión. El adhesivo, alcohol poli vinílico, se aplicó directamente con pincel, por goteo o indirectamente a través de un medio, según la resistencia de las escamas y el riesgo de arrastre. La presión se llevó a cabo interponiendo papel parafinado entre la película pictórica y el objeto de presión.

* Limpieza: primero se procedió a una limpieza superficial de la obra de forma mecánica.

A continuación mediante arrastre mecánico o disolución química de las sustancias depositadas en superficie, se eliminaron el variado tipo de depósitos que se encontraron, restos de cal, cementos y manchas, dependiendo la limpieza de la resistencia de la suciedad así como del estrato pictórico. Los métodos fueron muy variados según el tipo de suciedad.

* Eliminación de ataque biológico: En diversas zonas, y más concretamente en la parte frontal superior, se ha efectuado de forma mecánica la eliminación de una muy importante colonia de mohos que alteraban gravemente la zona donde se asentaban.

Se aplicó un producto fungicida orgánico de la familia de los fenoles clorados, para prevenir, en lo posible, su reparación, ya que todos los productos utilizados para estos fines tienen una duración limitada en el tiempo.

* Fluorescencias salinas: tratadas por aplicación de papettas impregnadas en agua desionizada.

* Reintegración: realizada para devolver la unidad cromática y estética al estrato pictórico, completando las faltas que existían.

Particularmente en las zonas bajas y sobre todo en aquellas que estaban más deterioradas, y donde quedaban restos de color y sinopia, se decidió intervenir completando la estructura pictórica del conjunto en su totalidad, siempre contando con la documentación gráfica y fotográfica necesaria.

El método de reintegración utilizado ha sido el de tinta neutra para los fondos de gran tamaño, de reintegración cromática a bajo tono para otras zonas y la técnica del rigattino en el resto. La reintegración cromática se lleva a cabo siguiendo un criterio diferenciador.

* Protección final: el último tratamiento realizado sobre la pintura consistió en la aplicación de una capa de protección superficial que aislase a la pintura, y evitase, en lo posible, verse afectada por los agentes externos. Además cumple otra función que es la de recuperar la tonalidad original avivando ligeramente la policromía. Se utilizó una resina sintética, Paraloid B-72, en disolución al 3-5%.

MEMORIA JUSTIFICATIVA

Se precisaron unos planteamientos teóricos previa y durante la intervención de la obra, así como los criterios elaborados en el campo de la propia funcionalidad de la misma, encaminados en todo momento a la conservación y respeto del original.

La intervención conservadora/restauradora ha estado guiada por el estricto seguimiento de dichos criterios, y basada en una correcta documentación analítica, gráfica y bibliográfica.

Criterios generales de intervención

- * Durabilidad en el tiempo.
- * Inalterabilidad en todos sus componentes.
- * Reversibilidad en todos sus componentes.
- * Criterio diferenciador en la acción restauradora.
- * Conservación de la obra y escrupuloso respeto del original.



Método de consolidación del soporte

* Utilización de materiales cuyos caracteres físico/químicos se asemejen lo más posible a los originales.

* Funcionalidad y categoría histórico/artística de la obra.

* Restitución de la unidad potencial de la obra dentro de las limitaciones dictadas por el estado de conservación de la misma.

Por otro lado, las diferentes opciones y resoluciones tomadas han estado fundamentadas en las peculiaridades características histórico - artísticas y documentales de las pinturas, y en su funcionalidad, siendo las conclusiones adoptadas las siguientes:

Criterios particulares de intervención

* La limpieza. Al tratarse de una pintura mural, ha sido necesaria una limpieza a fondo ya que la capa de mortero que cubría las pinturas y la actuación en la obra había amortiguado o escondido el color original. Presentaba superficialmente una capa importante de restos de cal.

* En la consolidación de los soportes murales se ha tenido en cuenta no el relleno de la totalidad de los espacios decohesionados entre el intónaco y el muro, sino que ha ido encaminada a la perfecta sujeción de toda la superficie. El hecho de llenar por completo las oquedades provocaría un exceso de peso, con el consiguiente desprendimiento, en zonas donde el grosor del mortero no está preparado para soportarlo. La técnica idónea de consolidación empleada durante el proceso ha sido la su-



Intradós del arco 7. Estado anterior y posterior a la restauración

jección en puntos estratégicamente localizados para tal finalidad.

* Las intervenciones anteriores han sido, en su mayor parte, eliminadas debido al pésimo estado en el que se encontraban, sin duda por el uso de materiales y técnicas inadecuadas, capas de mortero de mala calidad y en pésimo estado de conservación y que se superponían al original cubriendo las pinturas.

* El edificio presenta una importante presencia de humedad por capilaridad, que aunque en cierta forma quede subsanada por las obras de rehabilitación que se están efectuando en el edificio, no se ha conseguido erradicar y su presencia en el fu-

turo pone en serio peligro la correcta conservación de la obra. Localizado en el frontal y zonas bajas, hasta aproximadamente un metro y medio del suelo, en todo el edificio.

* Presencia también de humedad por condensación en cúpula y zonas altas.

* La eliminación del importante ataque biológico se ha realizado de forma mecánica, previa aplicación de un biocida de probada eficacia que contribuía a la eliminación del agente de deterioro y prevenía un ataque futuro.

* Antes de cualquier reintegración se ha aplicado una capa protectora, a base de metil metacrilato en solución, con una doble función: protectora y de reversibilidad de la intervención restauradora.

* En algunas zonas, como los arcos 1, 2 y 7, se ha decidido no nivelar la superficie y mantener este deterioro como dato a destacar de la historia de la obra. Si bien, aunque no se estucó, se reintegró con el mismo criterio que el resto de las lagunas y desgastes, en tinta neutra, buscando la unidad cromática y la correcta lectura del conjunto.

* En otros, como el caso de los arcos 3, 4 y 6, la textura, extremadamente lisa, ha obligado a tapar los picotazos para completar co-

orrectamente su legibilidad.

* Las zonas que habían perdido fragmentos importantes de decoración pictórica, como parte del intradós de los arcos 2 y 3, fueron integradas en el conjunto mediante la creación de plantillas y sinopias que recreaban los motivos originales, perfectamente documentados por estar presentes en parte del mismo, reintegradas en tono más bajo y en un extenso rigattino que diferencia perfectamente ambas pinturas, si bien se consigue la deseada continuidad cromática.

* La restauración ha tenido que adaptarse paulatinamente al total eclecticismo que presenta la decoración. Se trata, como hemos apuntado antes



Detalle de diferentes etapas en el proceso de reintegración

de una obra viva en el tiempo. La variedad de estilos se corresponde a épocas distintas y por lo tanto a variedad de técnicas, y aunque en principio los materiales son los mismos o muy similares, obligan a tratar las restauraciones de diferente forma, o mejor, con cierta flexibilidad.

* Arco de los ángeles y arco blanco. A los escasísimos restos de pintura que han sobrevivido se les ha aplicado un tratamiento de conservación, en principio por que esta zona se encuentra pendiente de más actuaciones, como son la terminación y/o posible reconstrucción de la capilla.

* La restauración debe encaminarse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, sin cometer una falsificación artística e histó-

rica, para ello es necesaria la colaboración estrecha y constructiva entre todos los agentes que participan en una rehabilitación

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GIL ALBARRACÍN, Antonio: *Francisco Ruiz Garrido (Vera, ¿1723?-1796). Arquitecto almeriense del siglo XVIII*, Editorial G.B.G. Almería, 1992.

- REAL ARCHICOFRADÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO DE VERA: *La Real Archicofradía*, Vera (Almería), 1998.

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

- Archivo Municipal de Vera (Almería).

